# Neue FILM WELT

4. HEFT
2. JAHRG
1948
1,50 RM

AUS DEM INHALT: DER SOZIALE KONFLIKT • CHARLIE CHAPLINS MORDKOMÖDIE

# FILMWELT-Spiegel

## INHALT




Herausgeber: *K. H. Bergmann*, Berlin - Verantwortlicher Redakteur: *Kurt Spiller*, Berlin - Redaktion und Verlag: Deutscher Filmverlag GmbH., Berlin W 8, Unter den Linden 11, Fernruf 422828 - Lizenz erteilt unter Nr. 301 von der SMA - Anzeigenverwaltung: LITPRESS-GMBH., Berlin C 2, Oberwallstraße 20, Fernruf 423945 - Alleinvertrieb: Berliner Kulturbuch-Vertrieb GmbH., Berlin N 4, Linienstraße 139-140 - Preis des Einzelheftes: 1,50 RM, Vierteljahresabonnement: 4.50 RM zuzüglich 1.10 RM Versandkosten - Bestellungen nehmen sämtliche Postämter in allen Zonen Deutschlands entgegen. Vierteljahresabonnement 4.50 RM zuzüglich


### Europa

UM CHATAEUBRIAND, den großen französischen Dichter, wird in Frankreich aus Anlaß seines 100. Todestages ein Film hergestellt werden.

*

»DER MENSCHENSOHN« ist der vorläufige Titel eines amerikanischen Farbfilms um das Leben Christi, den der Produzent Rod. E. Geiger für United Artists in Italien drehen wird.

*

IN MINSK wird ein neues Filmstudio auf dem Gelände der ehemaligen Landwirtschaftlichen Ausstellung errichtet. Es werden Ateliers zur gleichzeitigen Herstellung von zwei Filmen mit den dazugehörenden Verwaltungs- und Hilfsgebäuden erbaut.

*

GÜNTHER STAPENHORST ist der Produzent des Films »Nach dem Sturm«, den Gustav Ucicky nach einer Novelle von Zuckmayer in der Schweiz inszeniert. Hauptrolle: Marte Harell.

*

EINE BRITISCHE Filmgesellschaft plant einen Film um das Leben Mustafa Kemal Paschas »Atatürk«, des 1938 verstorbenen ersten Präsidenten der türkischen Republik.

*

DER FRANZÖSISCHE Regisseur Roger Leenhardt beabsichtigt, das Bühnenwerk »Bernardo Albas Haus« von Federico Garcia Lorca zu verfilmen.

*

DIE ENGLISCHEN Teddington-Filmstudios, die während des Krieges durch Beschuß mit fliegenden Bomben zerstört wurden, sind wieder aufgebaut worden und stehen in erster Linie englischen unabhängigen Produzenten zur Verfügung.

*

EINE TAGUNG des Moskauer Wissenschaftlichen Forschungsinstitutes für Film und Foto behandelte die Frage nach der Notwendigkeit der Erweiterung wissenschaftlicher Forschungen zur Beschleunigung der Filmherstellungsverfahren, wobei an einer Reihe von Beispielen gezeigt wurde, daß die Filmtechnik in den dreißig Jahren des Sowjetregimes die ausländische Technik in vielem überflügelt habe.

*

JEAN GABIN UND ISA MIRANDA spielen die Hauptrollen in einem neuen französisch-englischen Gemeinschaftsfilm, den René Clément inszeniert.

*

»BLAUE WEGE« heißt ein neuer sowjetischer Spielfilm, in dem die Tätigkeit sowjetischer Seeminen-Suchkommandos gezeigt wird.

*

AUF DIE TATSACHEN, die Alexandre Dumas zu seinem berühmten, oft verfilmten Roman »Der Graf von Monte Christo« inspiriert haben, soll eine Filmhandlung zurückgreifen, die unter dem Titel »Das Geheimnis von Monte Christo« in Frankreich realisiert wird.

*

DER PAPST hat einen internationalen Prüfungsausschuß für katholische Filme geschaffen, der auf Wunsch vieler Produzenten und Verleiher katholische Filme in Produktion und Auswertung beraten soll.

*

LITAUEN besitzt gegenwärtig noch weniger als hundert Kinos. Diese Zahl soll bis 1950 auf 250 erhöht werden.

### USA

»RENACOLOR« heißt eine neue Methode der Farbenfotografie, die in Amerika patentiert wurde. Das Verfahren, das Dr. W. B. Herzka entwickelt hat, soll ungemein billig sein und sich bei jeder beliebigen Kamera anwenden lassen.

*

DER NATIONALE AUSSCHUSS für amerikanisch-sowjetische Freundschaft erhob Protest gegen den kürzlich fertiggestellten 20th-Century-Fox-Film »Der Eiserne Vorhang«, weil er die Ziele und die Wohlfahrt der Vereinigten Staaten ebenso wie die der Vereinten Nationen gefährde. Er verstoße gegen die Beschlüsse der UN, die sich gegen Kriegspropaganda ausgesprochen haben.

*

INGEBORG THEEK, die seinerzeit von Willi Forst entdeckt und in »Mazurka« herausgestellt wurde, traf, aus der Schweiz kommend, in Hollywood ein.

*

DOSTOJEWSKIS »Idiot« wird jetzt in Hollywood erneut verfilmt. Auch Gottfried Reinhardt, der Sohn Max Reinhardts, bereitet eine neue Dostojewski-Verfilmung vor.

*

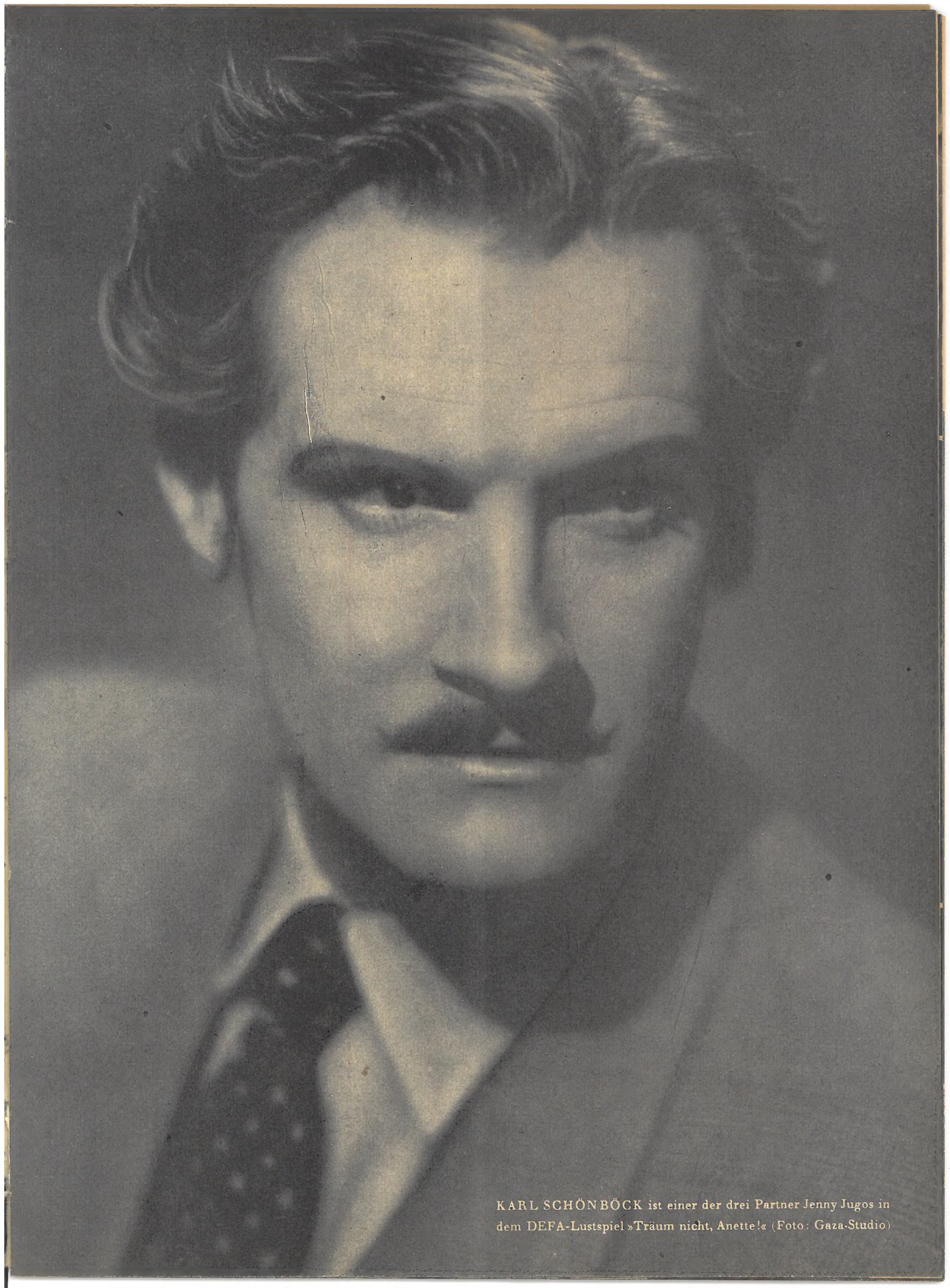
»THE SCARLET LILY« heißt ein amerikanischer Film, den D. O. Selznick in Italien nach einem biblischen Stoff drehen wird. Alida Valli wurde für die Rolle der Maria Magdalena verpflichtet.

### CHRONIK DER PREMIÈREN

*Uraufführungen deutscher Nachkriegsfilme*

1. *»Wege im Zwielicht« - Junge Filmunion - 9.4.48 - Hannover*
2. *»Straßenbekanntschaft« - DEFA - 13.4.48 - Berlin*

**Unser Umschlagbild zeigt Margaret Lockwood,** *Englands Filmstar Nr. 1 (Foto: J. Arthur Rank-Organisation)*



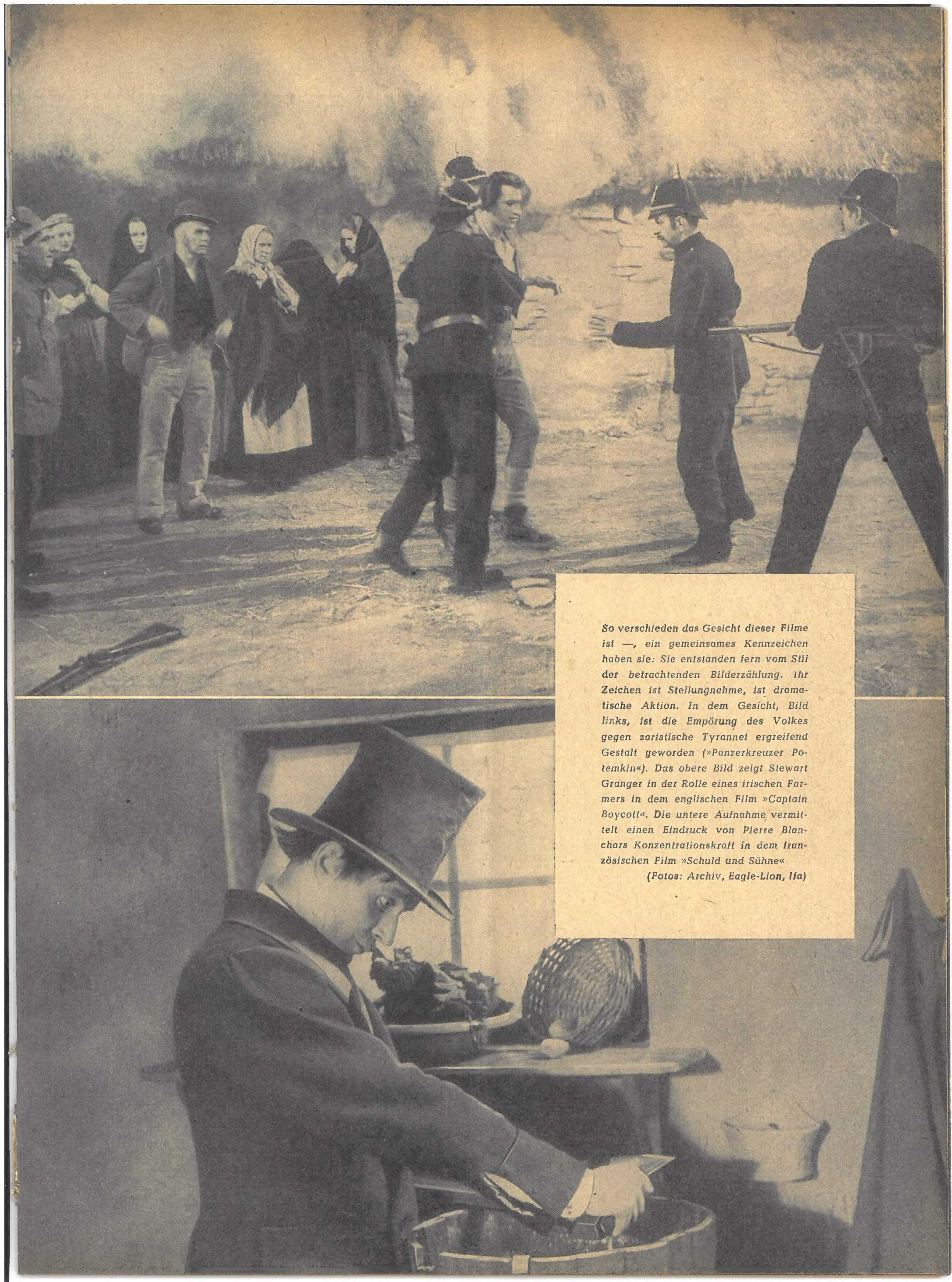
KARL SCHÖNBÖCK ist einer der drei Partner Jenny Jugos in dem DEFA-Lustspiel »Träum nicht, Anette!« (Foto: Gaza-Studio)

Der Weg der Filmkunst ist ein Weg von der Traumfabrik zur Gestaltung der Lebenswirklichkeit. Dieser Weg, an dem keineswegs eine Verbotstafel gegen Phantasie aufgerichtet ist, muß immer wieder beschritten werden. Er war es, der schon zu den Anfängen des künstlerischen Films geführt hat. Das wildbewegte Seelendrama, der Detektivreißer, die artistische Sensation, die gruselige Gespenstergeschichte und die Groteske, kurzum das extravagante Abenteuer, das Phantastische und Unwirkliche: das war es, was am Beginn des Spielfilms stand. Selbst die Historie erhielt mit ihrem Kulissenprunk und den Massenaufzügen der Statistenheere einen Stich ins Übertriebene und Irreale. Als der Film sich anschickte, eine ernsthafte Kunst zu werden, da gelang ihm dies mit der Hinwendung zur Wirklichkeit. Und als er die Wirklichkeit entdeckte, als er wahr und menschlich wurde, da wurde er sozial.

Mit welcher Kraft der künstlerischen Phantasie dieser Schritt getan wurde, bezeugen die beiden Filme, die das Jahr 1924 zu einer Wendemarke in der Geschichte der Filmkunst machten. In diesem Jahre entstanden in Deutschland »Der letzte Mann« von Murnau und in Sowjetrußland der »Panzerkreuzer Potemkin« von Eisenstein. So verschieden sie waren, so sehr hatten sie gemeinsam, daß sie den Menschen in der Unausweichlichkeit seiner sozialen Verflechtung zeigten: der deutsche in der individualistischen Sphäre des kleinbürgerlichen Alltags, der russische im kollektivistischen Stil der revolutionären Massenerhebung. Beide machten offenbar, welcher Eindringlichkeit und Suggestivität eine Kamera mächtig ist, die das Individuum im Spannungsfeld seiner sozialen Koordinaten sieht. Und mächtig welcher Dauer auch! Beide, damals Welterfolge, wirken noch heute genau so spannend und erregend wie zur Zeit ihres ersten Erscheinens.

Diese Eigenschaft haben sie an alle Filme weitervererbt, die ihrem Beispiel gefolgt sind. Man erlebt es immer wieder, wenn man beruflich an alte Filme gerät. Man ist verblüfft, wieviel geballte Kraft beispielsweise noch immer von den frühen Russen ausgeht, von Pudowkins »Sturm über Asien« oder etwa von Rooms »Bett und Sofa«. Man staunt, wie lebendig und blicknah ein stummer Streifen wie »Die Unehelichen« von Gerhart Lamprecht heute noch berührt. Oder, wenn man zu den Anfängen des Tonfilms weitergeht, ein Film wie »Morgen beginnt das Leben«, wo Werner Hochbaum das soziale Verhängnis eines Vorbestraften unter die



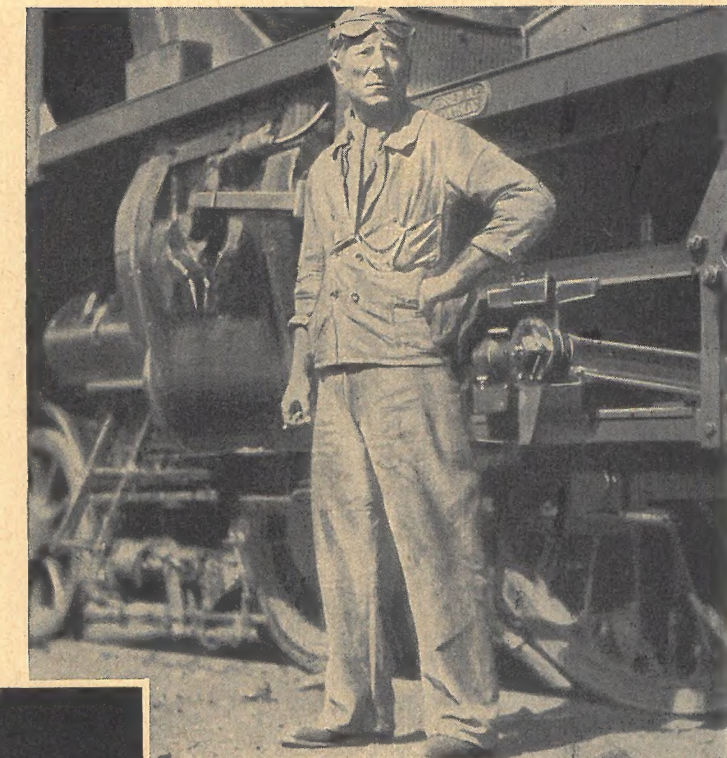


*So verschieden das Gesicht dieser Filme ist —, ein gemeinsames Kennzeichen haben sie: Sie entstanden fern vom Stil der betrachtenden Bilderzählung. Ihr Zeichen ist Stellungnahme, ist dramatische Aktion. In dem Gesicht, Bild links, ist die Empörung des Volkes gegen zaristische Tyrannei ergreifend Gestalt geworden (»Panzerkreuzer Potemkin«). Das obere Bild zeigt Stewart Granger in der Rolle eines irischen Farmers in dem englischen Film »Captain Boycott«. Die untere Aufnahme vermittelt einen Eindruck von Pierre Blanchars Konzentrationskraft in dem französischen Film »Schuld und Sühne«*

*(Fotos: Archiv, Eagle-Lion, Ifa)*

Lupe nahm. Ganz zu schweigen von Brechts und Dudows Arbeiterfilm »Kuhle Wampe«, der neben Ruttmanns »Symphonie einer Großstadt« die überzeugendste Verbildlichung des arbeitenden und — des arbeitslosen Berlins geblieben ist.

Auch im französischen und amerikanischen Film ist aus der sozialen Problemstellung immer zugleich eine überragende künstlerische Form erwachsen. In USA haben zwei deutsche Regisseure dazu beigetragen: Murnau, der, als er »Our Daily Bread« drehte, mit der Kamera in die Baracken der Landarbeiter auf den Weizenfarmen von Oregon ging, und Fritz Lang, der mit »Fury« eine aufwühlende Anklage gegen die Lynchjustiz schuf. Ein Gegenstück dazu lieferte Julien Duvivier mit »Panique«, der quälend eindringlichen Studie einer Massenverhetzung, die vor kurzem in Berlin zu sehen war. Ein anderes Meisterwerk auf der Linie des sozialen Films ist Duviviers »La Fin du Jour«, die Geschichte eines Schauspieler-Altersheims, das durch den Ablauf einer privaten Stiftung in seinem Bestand bedroht wird. Daneben steht die Zola-Verfilmung »La Bête Humaine« von Jean Renoir mit der





Diese Filme entstanden in verschiedenen Ländern zu ganz verschiedenen Zeiten. Jedes ihrer Bilder aber steht abseits vom Unverbindlichen; es ist eine soziale Aussage —, selbst noch im Idyll, wie es uns in dem unten wiedergegebenen Foto entgegentritt. (Szene mit Ernst Busch und Hertha Thiele in dem deutschen Film »Kuhle Wampe«.) Bild links: Ein entscheidender Augenblick mit S. Romodanow aus dem sowjetischen Film »Das Werk der Artamonows« (nach Gorki). Das obere Bild stellt Jean Gabin in dem französischen Film »La bête humaine« (nach Zola) dar. (Fotos: Ifa, Sovexport, Archiv)

blendenden Kameraleistung von Court Courant, der mit bezwingender atmosphärischer Dichte die Welt der Eisenbahnen auf der Leinwand erstehen ließ. Für die Fortführung dieser Reihe bürgt vor allem Marcel Carné, der bedeutendste unter den jüngeren Filmregisseuren Frankreichs. Er hat von Anfang an — am stärksten mit »Quai des Brumes«, dem Schicksalsbild eines Deserteurs aus der französischen Kolonialarmee — seine Vorliebe für soziale Themen bezeugt. Er dreht zur Zeit einen Film über das Leben in den Erziehungsanstalten, »L'île des Enfants Perdus«.

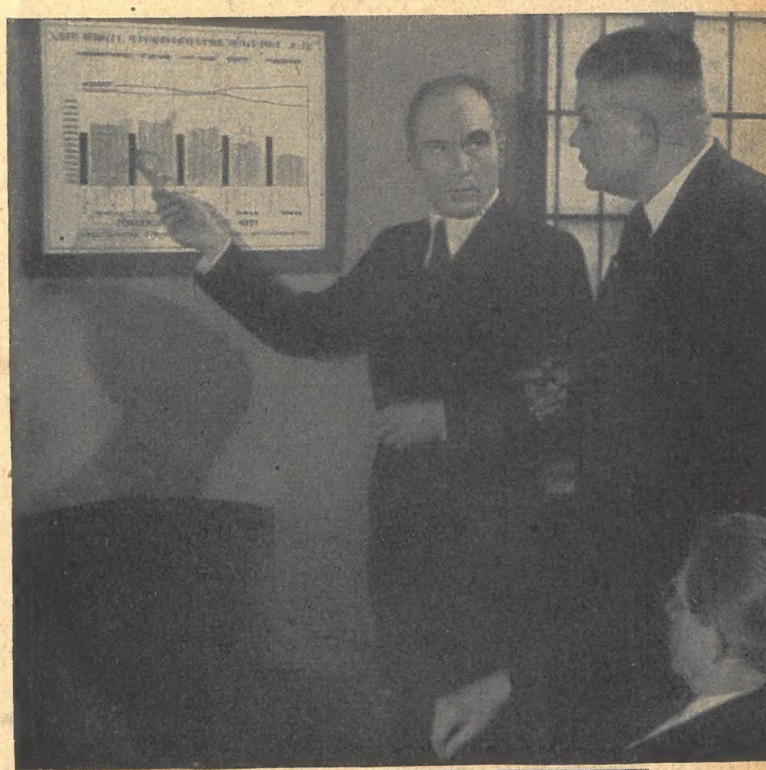
Besondere Erschütterung ging immer von Filmen aus, die das Ausgeliefertsein des einzelnen in der kapitalistischen Krise gestalteten. Man muß hier noch einmal an Duvivier denken: In »La Belle Equipe« gab er eine psychologisch differenzierte Schilderung der



seelischen Verfassung einiger Arbeitsloser, die sich zu helfen wußten. Mit einem stärkeren Gemeinschaftsimpuls lehrte ein amerikanischer Film die Not durch kollektive Selbsthilfe der Arbeitslosen auf einer verrotteten und verlassenen Farm überwinden. Das war »Der letzte Alarm« von King Vidor, 1935 als der beste Film des Jahres ausgezeichnet. John Ford, der für »How Green was my Valley«, ein umfassendes Gemälde vom Leben einer walisischen Bergarbeiterfamilie, den Akademiepreis für die beste Regieleistung 1939/40 bekam, hatte denselben Preis ein Jahr vorher für einen Film bekommen, der gleichfalls das Problem der Arbeitslosigkeit berührte. Er hieß »Grapes of Wrath« (Früchte des Zorns) und schilderte — nach dem gleichnamigen Roman von John Steinbeck — mit erbarmungslosem Realismus die Hoffnungslosigkeit und den moralischen Nihilismus der über den Kontinent ziehenden Arbeiter, die nirgends mehr eine Verwurzelung finden. Es war das Bild eines ausweglosen Pessimismus.

Muß man pessimistisch sein? Die schlesischen Kumpels in dem DEFA-Film »Grube Morgenrot«, dessen Aufnahmen unter der Regie von Wolfgang Schleif und Erich Freund in den Braunkohlengruben Mitteldeutschlands gedreht wurden, sind nicht dieser Ansicht. Sie kennen wie die Arbeitslosen King Vidors den Ausweg, den die kollektive Selbsthilfe bietet. Als ihre Grube in der Krise wegen Unrentabilität stillgelegt werden soll, führen sie die Förderung auf eigene Faust weiter. Die Konflikte, die sich aus dieser kollektiven Initiative inmitten der kapitalistischen Welt ergeben, sind in dem Drehbuch von Joachim Barckhausen und Alexander Graf Stenbock-Fermor mit Spannung und Folgerichtigkeit entwickelt. Das Geschehen selber folgt einem historischen Ereignis im Neuroder Revier. Es beruht auf der Wahrheit des Wirklichen, auf der im sozialen Film fast immer auch die Wahrheit und die Bannkraft der künstlerischen Gestaltung beruht.

*Erwin Goelz*



*Für sie gibt es keine Ausweglosigkeit: Als die Grube dieser Bergleute wegen Unrentabilität stillgelegt wird, ist es für sie ganz selbstverständlich der Weg der kollektiven Selbsthilfe, des gegenseitigen Händereichens, der ihnen Arbeit und Existenz erhält. (Szenen aus dem DEFA-Film »Grube Morgenrot«.) (Fotos: DEFA-Czerwonski)*



# Monsieur Verdoux

Es war, als hätte Chaplin in ein Wespennest gestochen, so bösartig war das Echo, das »Monsieur Verdoux« zunächst in der amerikanischen Öffentlichkeit fand. Man kramte in seinem Privatleben herum, nahm seine politische Überzeugung unter die Lupe und versuchte schließlich, weitere Vorführungen des Films in den Staaten zu boykottieren. Zweifellos trug das Thema allein keine Schuld an dieser einmütigen Ablehnung. Das Publikum drüben hatte ganz andere Dinge als die Biographie eines Massenmörders widerspruchslos hingenommen. Es war die freche, überlegene Verspottung der bestehenden Gesellschaftsordnung, die ihre Hüter auf den Plan rief. Unmöglich konnte man zugeben, daß es gang und gäbe ist, einen kleinen Angestellten nach fünfunddreißigjähriger treuer Dienstzeit einfach auf die Straße zu setzen, wenn eine vorübergehende Geschäftsflaute ihn entbehrlich macht. Man konnte nicht dazu schweigen, wenn Chaplin behauptete, dieser kleine Mann müsse auf die schiefe Bahn gedrängt werden, wenn er Frau und Kind über Wasser halten wolle. Und man konnte schließlich nicht stille sein, wenn der Film zeigte, wie dieselbe Ordnung, die

*IN SEINEM LANDHÄUSCHEN, abseits der großen Stadt, lebt Herr Verdoux, ein zärtlicher Gatte und liebevoller Vater. Leider macht ihn ein aufreibender Beruf zu einem seltenen Gast in diesem Idyll. Aber auch andere beklagen die Unrast dieses Vielbeschäftigten: die ehemalige Kellnerin, die in der Lotterie ein kleines Vermögen gewann, die lebenslustige Witwe mit dem ererbten Grundbesitz, die vergeizte Dame mit der Brillantenkassette. Sie sterben schließlich alle dahin, aber, wie sich herausstellt, nicht an gebrochenem Herzen.*

# CHARLIE CHAPLINS MORD-KOMÖDIE



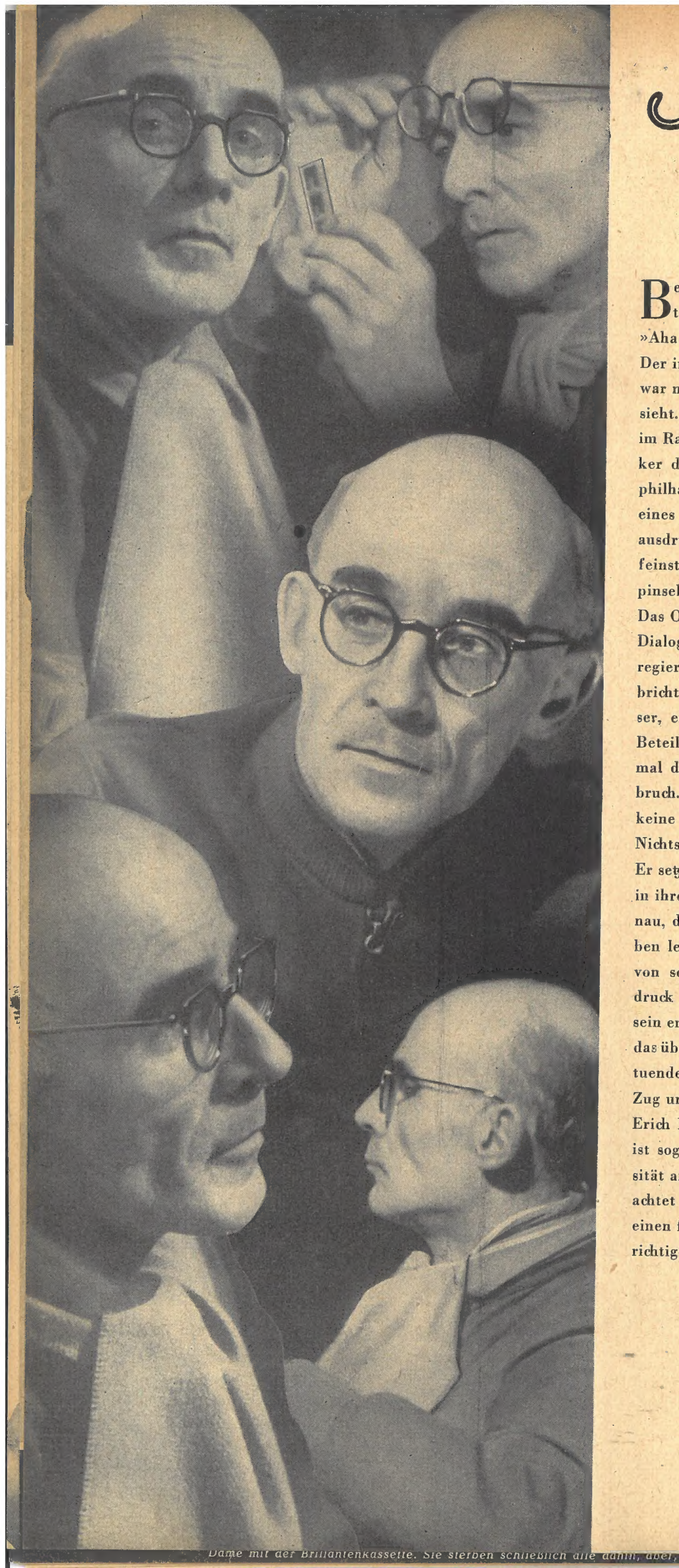
Verdoux schuldig werden ließ, nun scheinheilig über ihn zu Gericht saß. Außerdem schien der Autor selbst verdächtig. Zweifellos waren in Chaplins Filmen von jeher soziale Themen angeschlagen worden. Ihre Ernsthaftigkeit aber überdeckte die Komik seines Spiels. Nun nahm sich dieser Mann, den eine unfehlbare Kritik längst als »Clown« abgestempelt hatte, heraus, mit tiefstem Ernst auf ängstlich versteckte Mißstände zu weisen. Das war nur erklärbar aus Chaplins »moralischem Anarchismus«. Und wenn Anlage und Handlung des Films klar genug das Gegenteil besagten — man war froh, eine solche Deutung gefunden zu haben, die aus dem Ankläger einen Angeklagten machte... Inzwischen haben sich die Wogen geglättet, und selbst in Amerika hat der Film nun die Anerkennung gefunden, die er verdient. Nur in Paris erregt man sich noch. Dort klagt ein gewisser Herr Verdoux, Bankbeamter und Vater eines kleinen Söhnchens, gegen Herrn Chaplin auf Schadenersatz wegen »Schädigung seines guten Namens«. Auf summa summarum fünf Millionen Francs. Zunächst ohne Erfolg...







*HERR VERDOUX, ihrer aller untröstlicher Gemahl und lachender Erbe, hat mit Gift ein wenig nachgeholfen. — Ein Verbrecher also? Zweifellos, und doch kein Scheusal, als das ihn seine Untaten auszuweisen scheinen. 25 Jahre arbeitete er, ein kleiner Angestellter, in einer Bank. Da wirft ihn die Wirtschaftskrise auf die Straße. Um die Seinen am Leben zu erhalten, mordet er kaltherzig die Frauen, die ihm ins Netz gehen. Als das Schicksal ihm Weib und Kind raubt, liefert er sich selbst der Polizei aus, um damit eine beleidigte Gesell-*



# Erich Engel dreht –

Beim Betreten des Ateliers schlug mir eine alles kraftvoll übertönende Stimme entgegen, und mein erster Gedanke war: »Aha! Seine Majestät der Regisseur.«

Der in lauten Tönen Kommandos erteilte, als ich ins Atelier kam, war nicht Erich Engel. Ihn spürt man mehr, als man ihn hört oder sieht. Es ist nicht so sehr die Person, der Mensch. Vielmehr der im Raum gegenwärtige, gleichsam ihn ausfüllende Geist. Ein Denker des Filmateliers. Man könnte ihn für den Dirigenten eines philharmonischen Orchesters halten. Der durchgeistigte Kopf eines Gelehrten. Mehr noch faszinieren die Hände. Feinnervige, ausdrucksvolle Hände. Wie die eines Dirigenten wecken sie die feinsten Töne, formen sensibel Sprache, Gebärde und Geschehen, pinseln mit zartesten Pastelltönen eine Art filmisches Aquarell. Das Ohr lauscht auf jede Klangfarbe des gesprochenen Wortes im Dialog. Äußerste Angespanntheit steht auf seinen Zügen. Er regiert nicht über der Szene, er ist selbst darin. Niemals unterbricht er nervös. Er läßt ausreden und spricht dann vor, mit leiser, eindringlicher Stimme. Seine Ruhe überträgt sich auf alle Beteiligten bis zum Beleuchter oben. Als einer der Darsteller einmal den Faden verliert, gibt es keinen temperamentvollen Ausbruch. Erich Engel sagt nur: »Kann passieren. Der Mensch ist keine Maschine.«

Nichts kennzeichnet besser seine Stellung zu den Schauspielern. Er setzt sich nicht rücksichtslos über sie hinweg, sondern fühlt sich in ihre Eigenart ein, kennt ihre Schwächen und Vorzüge, weiß genau, daß er einen, der durch zu häufig aufeinanderfolgende Proben leicht ermüdet, nicht länger anspannen darf, um ihm nichts von seiner Spontanität zu nehmen. Der wahrheitsgetreue Ausdruck ist ihm wichtiger. Jede noch so feine Schwingung notiert sein empfindsames Hirn. Lieber macht er eine Pause. Vielleicht ist das überhaupt eines seiner Geheimnisse: Er arbeitet mit einer wohltuenden Gelassenheit. Dennoch wird flott hintereinander gedreht. Zug um Zug entsteht »Affaire Blum«, sein neuer DEFA-Film.

Erich Engel bei der Arbeit zu sehen ist eine Freude. Am Ende ist sogar der unbeteiligte Zuschauer so von seiner Arbeitsintensität angesteckt, daß er ängstlich mit auf jede Nuance des Dialogs achtet und fast so enttäuscht wie Engel selbst ist, wenn es einmal einen falschen Ton gibt. Aber Erich Engel findet dann schnell den richtigen. Und dann geht es weiter. Erich Engel dreht.

*Jop.*

*Erich Engel inszeniert zur Zeit für die DEFA in Babelsberg »Affaire Blum«, einen Film um einen Justizskandal, zu dem R. A. Stemmle nach authentischen Unterlagen das Drehbuch schrieb. Über seine Arbeit berichten auf diesen Seiten die Zeichner F. Gäbel, G. Werner und P. Gehring (Fotos, rechts von oben nach unten, DEFA-Brix), der Fotograf Iglay (ADN) und der Journalist J. Paczkowski*

Dame mit der Brillantenkassette. Sie sterben schließlich alle daran, aber, wie sich herausstellt, nicht an gebrochenem Herzen.


und drei sehen zu
GERD WERNER

# Jean Cocteau

**FILM — DICHTER — REGISSEUR**



Jean Cocteau, enfant terrible oder nicht, ist ein Mann, in dem zweifellos der französische Genius sich verkörpert, der génie français in der Hülle eines Allround-Athleten der Literatur und Kunst. Vor über vierzig Jahren, noch nicht zwanzig, ist er bereits ein namhafter Dichter. Er wird der Kamerad des großen Picasso, Guillaume Apollinaires, Honeggers, des bahnbrechenden russischen Ballettmanagers Diaghilew, seines genialen Tänzers Nijinsky und anderer, deren Stern damals aufsteigt und sie zu Weltruhm führt. Wie viele von diesen gehört er zum Hefeteig in der modernen Kunst und Literatur. Er läuft mit ihnen gegen das Herkömmliche, geruhsam Bürgerliche, gegen das Eingerostete Sturm, er sucht Neuland, experimentiert, verliert sich manchmal ins Exzentrische, was durchaus nichts schadet; denn Cocteau bleibt positiv im Kampf gegen jede Form des reaktionären Akademismus. Cocteau ist Poet, Erzähler, Dramatiker und Spielleiter, Essayist, Zeichner, Conférencier, Journalist, er entwirft Plakate und Buchumschläge er dichtet Filme und inszeniert sie; aber gleich, was er unternimmt, selbst wenn er Talente entdeckt, fördert, formt, er bleibt immer Poet.

Unvorstellbar seine Vitalität, dieser jugendliche, jünglingshafte Schwung, die unversiegbare Schaffenskraft dieses ewig Jungen. Fast zwanzig Jahre ist es her, daß er den ersten Film drehte, »Le Sang d'un Poète«, einen surrealistischen Film, ein mutiges Experiment, künstlerisch und technisch, auch dramaturgisch.

Die Avant-Gardisten waren begeistert, nicht nur die Pariser, auch die in Berlin und New York und anderswo. Die braven Bürger schüttelten die Köpfe. Cocteaus Filmstunde war noch nicht gekommen. Erst während des Krieges packt er ernsthaft den Film an. Er dichtet eine Bearbeitung von »Tristan und Isolde«, transponiert das alte Epos ins Moderne, vielmehr ins Zeitlose. Delannoy, der Regisseur der »Symphonie Pastorale«, inszeniert sie, »Le Retour Eternel«, den »Ewigen Bann«. Ein Riesenerfolg. Ein neuer Beweis, daß das Publikum besser als sein Ruf ist, daß es den künstlerischen Film liebt. Das Märchen, ein Gebiet, das den phantasiereichen Cocteau schon lange reizt, inspiriert ihn nun zu einer filmischen Dramatisierung des Märchens »La Belle et la Bête« (»Es war einmal«.) Mit Clément als technischem Mitarbeiter, heute einer der besten französischen Filmschöpfer, inszeniert er dieses Werk. Jawohl, bereits Mitte der Fünfzig wird Cocteau gewissermaßen Lehrling in der Filmregie.

Ohne Dichtung, Theater und sein übriges Wirken zu vernachlässigen, stürzt er sich mit Eifer und Begeisterung immer wieder auf den Film. Kein Wunder. Hier sieht der Allround-Athlet Möglichkeiten, die andere Gattungen der Literatur und Kunst ihm nicht bieten. Im letzten Jahre hat er nun »Ruy Blas« nach Victor Hugo mit Danielle Darieux und seinem ständigen Star Jean Marais in Italien gedreht, gemeinsam mit Pierre Billon. Ohne Pause widmete er sich sofort einem neuen Film »L'Aigle à deux Têtes« (»Der Doppeladler«), nach seinem mit großem Erfolg in Paris, Brüssel und anderweitig aufgeführten Stück. Edwige Feuillère und Jean Marais spielen die Hauptrollen, wie in der Pariser Theateraufführung. Und Cocteau führt diesmal allein Regie.

Cocteau ist der Mann der Überraschungen. Möglich, daß er nun dem Film für eine Weile den Rücken kehren wird, einer anderen brennenderen Aufgabe zuliebe. Aber dann wünschten wir dem französischen Film und uns, daß es nur ein Atemholen wäre . . .

*Alexandre Alexandre, Paris*

*Nebenstehend: Szene aus »Es war einmal«. (Fotos: Ifa, Archiv)*






*Oben: Nach Leni Marenbach und Hertha Feiler führt Heinz Rühmann mit Anneliese Roemer vom Stuttgarter Neuen Theater dem deutschen Film wieder eine junge, vielversprechende Begabung zu*

*Unten: »Siebzehn« ist der geheimnisvolle Name der Rolle, die Bruno Hübner mit der ihm eigenen Skurrilität darstellt*

# Der Herr vom andern Stern

Goethes Wort von der Persönlichkeit als höchstem Glück der Erdenkinder hat keinen Kurswert auf unserer Erde und unter ihren Bewohnern, zwischen die sich plötzlich Heinz Rühmann als »Mann von einem anderen Stern« durch reinen Zufall versetzt sieht. »Sie sind etwas Außerordentliches, das können wir hier auf der Erde nicht brauchen. Sie müssen etwas Ordentliches werden!« sagt der Herr Minister zu ihm. Sogar Flora, das liebliche Erdenkind und bezaubernde Eva-Töchterchen, kann es nicht lange ertragen, einen so außergewöhnlichen, fehlerfreien, wahrhaft idealen Geliebten zu haben. Sie ahnt, daß ein besonderer Mensch in dieser Erdenwelt in steter Gefahr ist. »Werde endlich durchschnittlich«, fleht sie ihn an — — —

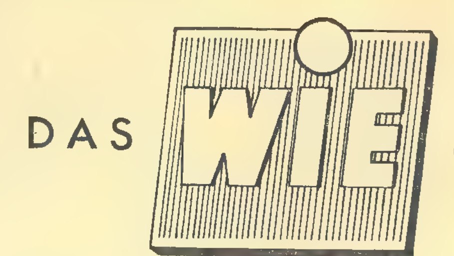
Für die liebe Bürokratie ist ein Mann ohne Ausweise, Kennkarte, Registrierschein und anderen »Formularen« natürlich ein herrlich zu jagendes Wild. Für die von sich und ihrem Wert überzeugten Mitmenschen, die es ja in all ihrer Klugheit so herrlich weit gebracht haben, ist ein Mann, der Vernunft und Liebe auf einer Wahlversammlung predigt, selbstverständlich ein gemeingefährlicher Verrückter, den man unschädlich machen muß ...

Wen wundert es da, daß der Mann von einem anderen Stern sich schleunigst entmaterialisiert und seine Reise zum Planeten-Bewohner-Kongreß in den Andromeda-Nebeln fortsetzt.

Heinz Rühmann, immer bestrebt, mit seiner Komik dem Humor, dem Witz und der grotesken Situation tiefere Bedeutung zu geben, hat sich in diesem ersten Comedia-Film die Aufgabe gestellt, uns den Spiegel vorzuhalten. Unzweifelhaft werden wir herzhaft lachen, wenn wir uns in diesen Eulen»spiegeln« sehen. Aber werden wir in uns gehen, die Folgerungen ziehen? Höchstwahrscheinlich wird sich herausstellen, daß bei uns Hopfen und Malz verloren ist. Weder die »seltsamen Abenteuer des Herrn Fridolin B.« noch die des »Herrn vom anderen Stern« werden es schaffen. Wir lächeln gern über jene, die, wie wir so schön sagen, »hinter dem Mond« wohnen. Hand aufs Herz — hätten solche Männer vom Mond und dahinter nicht mehr Recht, über uns zu lächeln? »Aber das ist doch alles nur *Film!*« — Ist es das — *nur* Film?



*Das ist er, der als Kurpfuscher, Scharlatan und Verruchter verfolgte »Mann von einem anderen Stern« — finden Sie nicht auch: es muß eine sympathische Bevölkerung dort leben? Heinz Hilpert setzt sie uns in Szene, den Sternen-Mann und seine Erden-Vetter: Bruno Hübner, Rudolf Schündler, Adolf Gondrell u. v. a. — die Kusinen nicht zu vergessen: Anneliese Roemer und Hilde Hildebrand. Eine besondere Sensation: Werner Egk schreibt die Musik! (Fotos: Flöter)*

# DAS  IST DAS ENTSCHEIDENDE

Zu dem Kreis von Spezialisten wie Filmautoren, Filmdramaturgen, Drehbuchverfassern u. a. hat sich seit der Erfindung des Tonfilmes ein neuer Spezialtyp hinzugesellt: der Filmkomponist. Infolge der jahrelangen Praxis sind die Filmkomponisten gewissermaßen abgestempelt. Sie unterscheiden sich untereinander nur insofern, als die einen speziell für ernste, die anderen für leichte Filme in Frage kommen. Ein Filmproduzent braucht also sozusagen nur ins Schubfach zu greifen und hat dann die genügende Auswahl unter den verschiedenen Typen. Hat eine Filmgesellschaft z. B. die Absicht, einen Revuefilm zu drehen, so wendet sie sich folgerichtig an einen bekannten Schlagerkomponisten, läßt sich von ihm für die bereits engagierten Stars die notwendigen Chansons oder Schlager komponieren, beauftragt einen oder mehrere namhafte Spezialarrangeure mit der Bearbeitung und alles ist in bester Ordnung.

Wesentlich problematischer liegen die Dinge jedoch beim ernsten Film. Da haben sich im Laufe der Zeit in verschiedenen Ländern stark voneinander abweichende Methoden gebildet.

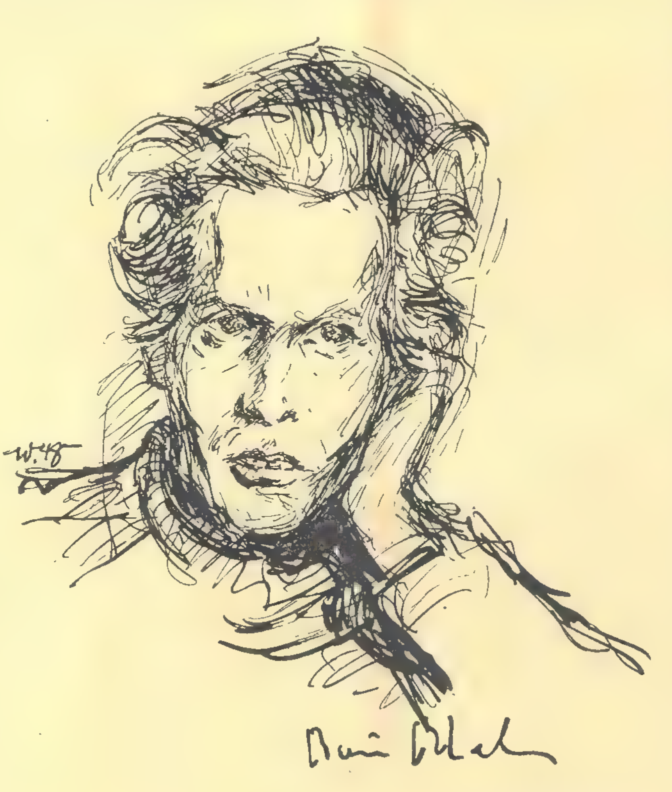
Bei uns in Deutschland war von jeher eine scharfe Trennung zwischen Filmkomponisten und anderen, die sich mit allen übrigen Sparten der Musik (Konzert-, Kammer-, Opernmusik) beschäftigt haben. Die Franzosen und Russen, die den umgekehrten Weg beschritten, haben für den Film ihre bekanntesten Komponisten herangezogen. In Frankreich haben Musiker wie Milhaud, Honegger, Auric, Francaix, Ibert, in der UdSSR Prokofieff, Schostakowitsch, Balandschinadse u. a. Musik zu Filmen geschrieben. England und Amerika scheinen den Mittelweg zu beschreiten und neben ausgesprochenen Filmkomponisten auch andere heranzuziehen. Welche Einwände werden nun gegen die Heranziehung nicht abgestempelter Filmkomponisten erhoben?

Der Einwand, daß die Honorarfrage eine wesentliche Rolle spiele, kann nicht als stichhaltig angesehen werden. Der gegenüber der Heranziehung eines erfahrenen Filmkomponisten angenommene Nachteil, daß mangels Kenntnis der Aufnahmepraxis bedeutende Mehrausgaben durch Materialverbrauch, höhere Atelierkosten sowie Zeitverlust entstünden, kann nicht endgültig maßgebend sein. Wenn es den verantwortlichen Produzenten ernstlich auf die Gestaltung eines in jeder Beziehung — also auch in bezug auf die Musik — soweit wie möglich vollkommenen Werkes ankäme, könnte ein solcher Einwand überhaupt nicht erhoben werden. Der Kern des Problems scheint mir darin zu liegen, daß in den meisten Fällen Produktionsleiter wie Spielleiter nicht bereit sind, ihre Ansichten über die Art und Anwendung der Musik denen eines Fachmannes unterzuordnen. In musikalischen Fragen ist aber nun einmal einzig der Komponist für die Lösung kompetent. Der Regisseur ist meistens ein musikalischer Laie. Er hat die wildesten Vorstellungen von den musikalischen Möglichkeiten. Er glaubt, bei seinem routinierten Filmkomponisten nur seine musikalischen Wünsche in Auftrag geben zu brauchen, die vom Sterbeseufzer bis zum Liebesstöhnen, vom Maschinenpoltern bis zum Meeresrauschen alle Geräuschimitationen und Stimmungseffekte umfassen, und die zum Bild geeignete Filmmusik ist fertig. Diese Filmroutine, unterstützt durch jene horriblen Kinotheken, die sich viele Filmkomponisten aus eigener Praxis angelegt haben, und jene, die gar mit Anleitungen versehen für alle Illustrationsmöglichkeiten fertig ausgearbeitete »Kompositionen« enthalten, ist das Grundübel, an dem die Filmmusik leidet. Infolge seiner laienhaften Vorstellung erwartet der Regisseur nichts Originelles, sondern immer wieder das, was bereits hundertfach erprobt ist und sich daher bequem in seine Gesamtvorstellung einbauen läßt. Oft genug wird gegen jedes künstlerische Gewissen Musik an falschen Stellen eingebaut und damit die illustrative Wirkung der Musik vollkommen überschätzt. Zeigen sich irgendwo Schwächen der Aufnahme oder des Drehbuches, so muß Musik herhalten, um durch geschickte Berieselung diese Schwächen zu vertuschen; ein Betrug, der doch niemals gelingt.

Die Methoden, das Bild musikalisch zu untermalen, erinnern an die Wagalaweiatonmalereien von Bayreuth und Nachfolge. Die manchmal mehr, manchmal weniger modern frisierten Klangbilder in Verbindung mit Geräuschen und Sprache überfluten den Hörer derart, daß er narkotisiert das Bild an seinem Auge vorüberziehen läßt, ohne ihm noch volle Aufmerksamkeit schenken zu können. Durch die scheinbare Konzentrierung des optischen und akustischen Vorganges etwa im Sinne des Bayreuther Gesamtkunstwerkes wird jedoch die spezifische Wirkung des einen durch die Einwirkung des anderen geschwächt. Entweder ist die Bildwirkung in ihrer letzten Möglichkeit erreicht, dann bedarf es des schwächeren musikalischen Ausdrucks nicht mehr, oder die Wirkung bleibt dem musikalischen Ausdruck überlassen, dann darf das Bild nicht davon ablenken. Ganz unerträglich wird es aber, wenn der Regisseur irgendeine, vielleicht seine Lieblings-Melodie aus einem formal geschlossenen Werk, etwa einer Sinfonie, So-

## BORIS BLACHER ÜBER FILM MUSIK

nate, Konzert, als Untermalung verwendet haben will. Er vergißt vollkommen, daß sich unter den Zuschauern ein hoher Prozentsatz musikalisch gebildeter Hörer befindet, denen sofort beim Erklingen dieser Melodie dasjenige Stück, aus dem dieses Thema herausgerissen ist, im Zusammenhang als geschlossenes Ganzes erscheint. Seine Laienvorstellung bringt ihn nicht auf den Gedanken, daß der musikalische Zuschauer in eine heillose Diskrepanz zwischen dem, was sich da vor seinen Augen und Ohren abspielt und seinem eigenen Empfinden gerät. Wenn in einer Szene, die den tragischen Höhepunkt eines Filmes bildet, als musikalische Untermalung ein Thema aus einer ganz bekannten Klavierkomposition benutzt wird, das dann erweitert und für großes Orchester bearbeitet fortgeführt wird, während das dazu gehörige Bild schildert, wie zwei durch Niedertracht und brutale Gewalt bis zum äußersten gehetzte Menschen freiwillig in den Tod gehen, die Frau in der Abschiedsstunde vom Leben eben diese Komposition am Klavier spielt und der Ehemann den Gifttrank bereitet, so ist das eine eigenmächtige Vergewaltigung dieser Musik, der ein musikalischer Hörer nicht zu folgen vermag. Muß denn immer und um jeden Preis Musik herhalten? Stehen dem Regisseur keine anderen Mittel zur Verfügung, als in die Vordergründigkeit einer opernhaften Klangkulisse auszuweichen? Wäre es nicht oft eine wohltuende, vielleicht sogar die einzig ideale Lösung, einmal keine Musik zu verwenden?



*Zeichnung: Gerd Werner*

Dem Komponisten allein muß das Recht eingeräumt werden, zu entscheiden, wo Musik überhaupt erklingen darf. Hat er die Überzeugung gewonnen, daß der ganze Film am besten keine oder nur eine äußerst sparsame Verwendung von Musik verträgt, dürfte dem Komponisten für seine wohlbegründete Entscheidung das Honorar deswegen nicht nach Meterlänge oder Gesamtzeit der Vertonung bemessen werden. Der Komponist ist schöpferischer Mitarbeiter und trägt wie der Autor für sein Wirkungsgebiet die alleinige Verantwortung. In seine Arbeit hat ihm niemand hineinzuschneiden oder Vorschriften zu machen.

Was aber ist Filmmusik? Wie ein Gemälde und ein Bühnenbild nichts miteinander gemein haben, es sei denn, daß sie beide mit Farbe gemalt sind, so unterscheidet sich auch absolute Musik von Filmmusik. Filmmusik hat kein Eigenleben, ebensowenig wie Hörspiel- oder Bühnenmusik. Fast alle Filmkomponisten verkennen ihre Aufgabe und wollen sich in Sinfonie-Musik ausschwelgen. Infolge Mangelhaftigkeit des thematischen Inhaltes und der Nichtbeherrschung sowohl der kompositionstechnischen wie auch der formalen Mittel reicht es meistens zu nicht mehr als einem banalen vordergründigen und oft aufdringlich störenden Stimmungssurrogat. Die vielen nie zur Aufführung gelangten Sinfonien und Opern finden nun endlich Verwendung als Filmkompositionen, möglichst mit dem denkbar größten Orchesterapparat. Die bedeutenden Errungenschaften der modernen Oper und des modernen Balletts sind andererseits nicht genügend beachtet. Sie liegen aber auch auf ganz anderem Gebiet, als die meisten Filmkomponisten allgemein annehmen. Auch hier muß nochmals darauf hingewiesen werden, daß Filmmusik weder ein Eigenleben beanspruchen darf, noch in die Niederungen einer Illustrationsmusik absinken darf. Filmmusik ist eine Art Kunstgewerbe, das genau das zu geben hat, was die Lebendigkeit des Bildes erhöht oder im Wechselspiel der Kräfte den Bildvorgang dramatisch oder humorvoll unterstützt. Welche eigenartig starken Wirkungen lassen sich z. B. durch die Anwendung gegensätzlicher Mittel erzielen, was läßt sich alles bei geschickter Verwendung eines einzigen Instrumentes ausdrücken, etwa einer Posaune oder durch ein paar Klarinettenläufe. Überhaupt sind die Möglichkeiten des kleinen Orchesters noch keineswegs ausgenutzt.

Wenn die abgestempelten Filmkomponisten sich wiederum nicht nur einseitig auf den von ihnen bisher beschrittenen Pfaden bewegen würden, d. h. sich nicht in der freien Entfaltung ihrer Fantasie behindern lassen würden, andererseits auf ihre Ambitionen als Sinfoniker am falschen Platze verzichten würden, könnten sie mit Recht Anspruch auf Anerkennung als Vollmusiker mit ihren konzertanten Werken, Sinfonien, Suiten, Instrumentalkonzerten, Opern usw. erheben, ohne daß sie das Odeur des Filmischen, Äußerlichen, Illustrativen anhaften hätten oder gar als verhinderte Sinfoniker angesprochen würden. Der Vorteil bei der Heranziehung nicht abgestempelter Komponisten würde also nicht nur den Filmproduzenten zugute kommen, sondern im gesamten Filmwesen grundlegende Veränderungen herbeiführen. Nur keine Angst, daß moderne Komponisten das Filmpublikum vergraulen würden. Jeder moderne Komponist weiß, daß er für den Film anders schreiben muß als für den Konzertsaal. Aber das »Wie« ist das Entscheidende. Die persönliche Handschrift sozusagen das Originelle. Den Filmproduzenten schließlich müßte das große Verdienst zuerkannt werden, den Film aus einem überalterten, abgenutzten Klischee befreit zu haben. Diese Tat wäre eine Aufgabe zum Segen der gesamten Filmproduktion.







# BRÜCKE über

ZWEI NEUE SOWJE

Zwei russische Filme blättern in den Büchern jüngster Vergangenheit und haben ein Kapitel Revolutionsgeschichte und ein Stückchen privaten Erlebens aufgeschlagen. »Der erste Präsident« ist der Titel des einen, der das Leben Jakob M. Sswerdlows schildert, des großen russischen Staatsmannes. Erst 34 Jahre war der Schöpfer der ersten Sowjetverfassung alt, als eine tückische Krankheit ihn hinwegraffte. Neunzehn dieser Jahre gehörten der Sache der proletarischen Revolution. Mit einer Energie und Unermüdlichkeit, die weit seine physischen Kräfte überstieg, setzte sich der junge Sswerdlow für die einmal als richtig erkannte Idee der Bolschewiki ein. Kerker und Verbannung waren nur eine unliebsame Unterbrechung seiner Arbeit, die längst ihre Schrecken für ihn verloren hatten. Im Gefängnis brachte er es fertig, seinen Mitgefangenen bei den kurzen Spaziergängen Vorträge zu halten, in denen er die Gedankengänge des Marxismus erklärte und für sie warb. Er war wie eine Kerze, die an beiden Enden brannte, voller Ungeduld in der Erwartung des Sieges und voll strenger Unerbittlichkeit bei der Festigung des schließlich Erreichten. — Der Film gliedert die Lebensgeschichte dieses Mannes in Episoden aus den Stationen seines revolutionären Wirkens auf. Damit erreichte der Regisseur Sergej Jutkewitsch einen farbigen Szenenwechsel und einen beschwingten Fluß der Handlung, deren Spannung den Zuschauer von Anfang angefangen nimmt und ihn gefesselt hält.

*Von oben nach unten: Auf dem Rummelplatz in Nishnij-Nowgorod wird einem Agenten die Uhr »entzogen« und der Bestohlene gibt die Jagd nach Sswerdlow zunächst auf. — Ein Mithäftling öffnet Sswerdlow im Gefängnis die Augen über einen Spitzel. — Inmitten seiner Gegner kündet der kühne Revolutionär in hinreißender Rede von dem Siege seiner Partei und der kommenden neuen Ordnung (L. Ljubaschewskij). — Zwei der Getreuesten, die ihm in den Jahren des Kampfes um die Macht zur Seite standen, sind auch in der Todesstunde bei ihm. Aus »Der erste Präsident« (Fotos: Sovexport)*



# drei Jahrzehnte

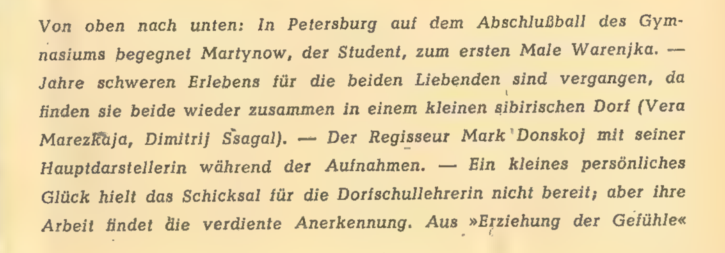
SCHE SPITZENFILME







»Erziehung der Gefühle« heißt der zweite Film, dessen Nachdruck auf einer Schilderung der Aufbauarbeit in Sowjetrußland liegt. Niemals haben die maßgebenden Stellen des Landes ein Hehl daraus gemacht, daß bei den zahlreichen Völkern der Union noch manches im argen liegt. Sie konnten das um so mehr, als sie der Stumpfheit der Massen den Kampf angesagt hatten. Das Analphabetentum ist so gut wie verschwunden: Städte wie Tiflis, Baku, Alma-Ata und Frunse, früher höchstens durch ein Unternehmertum meist landfremder Prägung bekannt, sind zu Pflegestätten fortschrittlicher Wissenschaft geworden. — Der Film erzählt von einer jungen Lehrerin, die ihre Lebensaufgabe darin sieht, ein Land auf eine höhere Kulturstufe erheben zu helfen, dessen Name für jeden Russen unter dem Zarismus einen bösen Klang hatte: Sibirien. In dem kleinen Dorf begegnen ihr die Armen mit offener Ablehnung, die reichen Bauern mit mitleidiger Verachtung. Aber sie gewinnt dafür sehr bald die Herzen der Jugend und es gelingt ihr das Erstaunliche: Roheit in Gesittung zu wandeln, Gleichgültigkeit in Hilfsbereitschaft, Trägheit in wetteifernden Ehrgeiz. An dem sprödesten Material hat sich ein junges Mädchen versucht mit ihrem ganzen Mut und dem ganzen Reichtum ihres Herzens. Nun darf sie erleben, daß ihr Bemühen bis an die Seele ihrer jungen Schüler drang, bis an ihr Fühlen und ihr Gefühl. Dem Regisseur Mark Donskoj gelang hier ein Film, der zu dem Besten gehört, was der sowjetische Film in diesen Nachkriegsjahren zeigte.



*Von oben nach unten: In Petersburg auf dem Abschlußball des Gymnasiums begegnet Martynow, der Student, zum ersten Male Warenjka. — Jahre schweren Erlebens für die beiden Liebenden sind vergangen, da finden sie beide wieder zusammen in einem kleinen sibirischen Dorf (Vera Marezkaja, Dimitrij Ssagal). — Der Regisseur Mark Donskoj mit seiner Hauptdarstellerin während der Aufnahmen. — Ein kleines persönliches Glück hielt das Schicksal für die Dorfschullehrerin nicht bereit; aber ihre Arbeit findet die verdiente Anerkennung. Aus »Erziehung der Gefühle«*




Man sagt, daß die alte Queen Mary — also die Mutter des Königs — die kinofreundlichste von allen Mitgliedern der britischen Königsfamilie ist. In der Tat geht sie von Zeit zu Zeit auch mal in ein Londoner Vorstadtkino, um einen Film zu sehen, für den sie sich interessiert, und natürlich ist sie ein besonders beliebter Gast bei den Galapremieren, die in London für die großen Prestige-Filme fast immer veranstaltet werden.

Der Reinertrag kommt dann meistens der Wohltätigkeit zugute: man muß also zwei oder drei oder sogar fünf Pfundnoten — 100 Goldmark — zücken, wenn man durchaus »dabei« sein will. Die meisten Besucher tun das gern, teils wegen des guten Zwecks, teils natürlich auch, weil sie eben hinkommen, nicht nur um etwas zu sehen, sondern auch, um gesehen zu werden. Snobs gibt es immer noch in England und Menschen, die immer und überall »dabeigewesen« sein müssen. Auf ihre Kosten kommen sie auf jeden Fall, da sich bei solchen Gelegenheiten immer eine ziemliche Menschenmenge einfindet, um die Ehrengäste (und die nicht minder geehrten zahlenden Gäste) vorfahren zu sehen.

Aber es geht hier doch alles etwas würdevoller zu als etwa bei ähnlichen Galapremieren in Hollywood, wo die Eintrittspreise nicht minder gepfeffert sind (und meistens nicht der Wohltätigkeit zukommen), und wo der Hauptspaß darin besteht, daß in der Vorhalle die Rundfunkleute mit ihren Mikrophonen warten, so daß jeder »Prominente« sein Sprüchlein über die Ätherwellen schicken und der Weltöffentlichkeit (fast immer mit haargenau den gleichen Worten) sagen kann, wie sehr er sich »darüber freut, nun gerade diesen wunderschönen Film zu sehen«.

In London geht das, wie gesagt, weniger rummelhaft zu. Vor dem Theater drängen sich Tausende, um festzustellen, welches Mitglied der königlichen Familie, welche Kabinettminister und welche Filmstars vorfahren. Im Theater-Vorraum stehen die Chefs der Filmfirma, um die Ehrengäste zu begrüßen. Dann läuft der Film ab, die Hauptdarsteller machen ihre Verbeugung, der Regisseur sagt ein paar Dankesworte, das Wohltätigkeitskomitee empfängt seinen Scheck, und am nächsten Tag nimmt die Presse gebührend — zuweilen auch nicht gebührend — von der ganzen Sache Kenntnis.

Die »Trade-Show« oder »Interessenten-Vorstellung« eines Films ist freilich wesentlich nüchterner, sie findet fast immer am Vormittag statt, und nur die Kinobesitzer und die Presseleute kommen, um sich den neuen Film lieblos und kritisch anzusehen. Es ist also nicht gerade ein dankbares Publikum.

Besonders große Filme laufen nach der Galapremiere wochenlang — manchmal auch monatelang — in Premierentheater, bis sie für die »gewöhnlichen« Kinos freigegeben werden. Ein besonders extremes Beispiel für diese scharfe Trennung von Premierenlaufzeit und gewöhnlicher Laufzeit ist der Millionen-Farbfilm »Vom Winde verweht« gewesen, der *jahrelang* zu erhöhten Preisen in ein paar Premierentheatern gelaufen ist, bis er endlich Ende 1947 auch in den anderen Kinos gezeigt wurde. Wenn der Film für die gewöhnlichen Kinos frei ist, durchläuft er nacheinander die verschiedenen Stadtteile und Vororte. Der Londoner Kino-Interessent muß also scharf aufpassen, um einen Film, den er sich viele Monate vorher (nach den Premierenbesprechungen) vorgemerkt hat, nicht in seinem eigenen Stadtteil zu verpassen. In der nächsten Woche bekommt er ihn vielleicht noch halbwegs in der Nähe zu sehen, aber dann muß er schon ziemlich lange Reisen in entlegene Vororte dieser Riesenstadt machen, um den einen oder anderen Film zu sehen, den er in seinem »Stammkino« versäumt hat. *Heinrich Fraenkel, London*



*Die via triumphalis von der Bordschwelle ins Foyer: der »Star« durchschreitet das Spalier der Londoner Backfische (Fotos: Eagle-Lion)*

# Über einen KOMIKER

Bekanntlich muß ein Komiker klein und dick sein oder lang und dürr — oder er muß etwas können. Klein und dick war Guido Thielscher, lang und dürr war Siegfried Arno. Beide waren aber nicht nur Komiker, weil sie komisch aussahen. Übrigens ist Kurt Seifert groß und dick, und klein und dünn ist Charlie Chaplin. Wir lachen trotzdem über sie. Es gibt also Gott sei Dank so viele Nuancen des Komischen — vom seligen Wortverrenker Pallenberg bis zum nuschelnden Hans Moser, von Vater Zilles Freundin Claire Waldoff bis zum Brückenbauer Charlie Rivel —, daß man glauben könnte, die Darstellungsarten des Humors wären erschöpft. Und dann kommt plötzlich jemand, den noch keiner kennt, streckt einen Giraffenhals in die Gegend, macht hilflose Augen, sagt irgend etwas ganz Belangloses, und das Publikum weiß sofort: der Junge ist richtig, das ist unser Mann, der Abend hat sich gelohnt. Da kann noch so viel Lyrik eimerweise vergossen werden, spielt gar keine Rolle, auch der zweite Refrain der großen Sehnsuchtsarie geht einmal zu Ende, und dann muß er ja wiederkommen, unser neuer Freund, mit einem Witz oder auch nur so, er ist das erlösende Moment. Streckt er seinen Hals in die Gegend, dann ist die Sentimentalität wie weggepustet. Und wenn er dann womöglich noch tanzt, kann das im Sinne des Tanzes noch so unmöglich sein: je unmöglicher es ist, desto mehr ermöglicht es uns, den ganzen Kram des Stückes und des Lebens zu vergessen. Wir sind dankbar dafür, daß der Komödiant uns lachen macht. Und wir haben das angenehme Bewußtsein, daß die Menschen um uns herum, so lange sie herzlich lachen, zu nichts Bösem fähig sind. »Wo man singt, da laß dich ruhig nieder . . .« Ich weiß nicht so recht: es gibt gewisse Lieder, bei denen man sich lieber seitwärts in die Büsche schlägt. Es müßte besser heißen: »Wo man *lacht*, da laß dich ruhig nieder . . .« Oder haben Sie schon einmal einen herzlich lachenden Denunzianten gesehen?

Ein neuer Komiker ist da: im Berliner Metropoltheater und im Film »Chemie und Liebe«. Sie werden lachen, sein Name ist gar nicht komisch: er heißt Gerhard Frickhöffer.

Bitte, rauchen Sie eine Zigarette weniger, gehen Sie hin und — lachen Sie selbst!

*Michael Freytag*

*GERHARD FRICKHÖFFER spielt die große Komiker-Rolle in dem Arthur-Maria-Rabenalt-Film der DEFA »Chemie und Liebe«*

HERBERT HÜBNER

über den Jungensfilm der DEFA

»1-2-3 CORONA«

# Kleine Kollegen VON MORGEN



Der DEFA-Film »Eins — zwei — drei Corona« befaßt sich mit den Nöten und der Selbsthilfe unserer heranwachsenden Jugend. Die Darsteller mußten also in beträchtlicher Zahl aus dem Kreis unserer Jüngsten zusammengestellt werden.
Es sind keine kleinen Talentproben, die unsere Jugend da abzulegen hat. Die Auswahl für die Besetzung der Rollen ist darum sehr sorgfältig getroffen worden, die gegeneinander gestellten Typen sind äußerst verschiedenartig und jeder in bestimmter Richtung charakteristisch. Für uns »Große« ist es sehr interessant zu beobachten, wie sich unsere »kleinen Kollegen« mit viel Temperament, mit teils naturgegebenem Talent, teils großer Hemmung (und das sind nicht die Schlechtesten, weil sie sich schon verantwortlich fühlen!) in ihre Aufgaben stürzen.

»Der faßt es und begreift es flink,
Doch hier hilft nur ein Zaunpfahlswink.
Bei dem nützt schon die kleinste Mahnung,
Hingegen der hat keine Ahnung.
Ein jeder ist ein rohes Ei
Und überkochend doch dabei!«



Unser Regisseur Hans Müller entwickelt viel Geschick im Umgang mit der Jugend. Seine Ruhe und seine Geduld sind grenzenlos. Es ist aber auch rührend zu sehen, wie mancher »Große« versucht, diesem oder jenem »Kleinen« in irgendeiner Atelierecke durch eine Privatlektion zu helfen, den richtigen Ton für den oder jenen Satz zu finden oder ihm zu zeigen, wie man am schnellsten und sichersten zur Lösung seiner Aufgabe kommt. Lernbegierig sind sie alle und empfänglich für ein kleines Lob. Unsere Hauptdarstellerin Eva-Ingeborg Scholz in der Rolle der kleinen Artistin ist schon auf der Bühne erprobt und kann mit Recht als begabter Nachwuchs angesprochen werden. Sie findet hier eine sehr schwere, aber auch äußerst dankbare Aufgabe. Auch ihr Hauptpartner Lutz Moik ist kein absoluter Neuling. Wir spielten schon einmal in dem erst jetzt aufgeführten Vorkriegsfilm »Eine reizende Familie« zusammen. Damals war Lutz ein Steppke von 13 Jahren. Heute könnte man ihn mit seinem beruflichen Ernst und seinem gesetzten Wesen fast unter die Männer rechnen. Ein vielversprechendes Talent, ein heller Junge, der gut aufnimmt und sehr routiniert ist — sicherlich ein erfolgreicher »Kollege von morgen«. Er spielte, wie auch Horst Gentzen und Hans Neie, in dem letzten Film unseres Regisseurs »Und finden dereinst wir uns wieder« mit.



*EVA-INGEBORG SCHOLZ hat hier ihre erste Filmrolle, in der sie die Kameradschaft und Zuneigung als kleine Seiltänzerin einiger Berliner Jungens gewinnt und endlich in einem großen Zirkus die Chance fürs Leben findet*

Der zweite Partner unserer Corona ist der sympathische blonde fünfzehnjährige Piet Clausen. Dann sind da noch unser »Karlchen«, Werner Müller, ein typischer kleiner Phlegmatiker, und »Fritzchen«, Ralph Siewert, ein rührender, kleiner Boxertyp und Tierliebhaber.

Interessant ist es, die Befangenheit oder Gleichgültigkeit der einzelnen Jungen gegenüber der Technik und der Kamera zu beobachten. Während dieser sich überhaupt nicht um das Objektiv kümmert und ganz unbefangen seinen Part daherredet, wird jener im Moment der Aufnahme nervös im Bewußtsein, photographiert zu werden und verplappert sich mehrmals in dem sicher fest gelernten Text. Und auch sonst gibt es manche Schwierigkeit: Eine Qual mag es für manchen von den Jungen gewesen sein, zwei ganze Drehtage lang im Wohnwagen des Zirkusdirektors, den Hans Leibelt spielt, vor Tellern zu sitzen, auf denen richtige belegte Brote und echter Kartoffelsalat serviert waren, ohne nach Belieben einhauen zu dürfen. Ein paar unter ihnen konnten doch nicht widerstehen, und der Requisiteur mußte immer bei denselben »Herren« die Teller nachfüllen ...

Mitunter könnte man der »Bande« der jugendlichen Mitwirkenden auch bei anderen Gelegenheiten noch etwas mehr Atelier-Disziplin wünschen! Die Engelsgeduld ihres Betreuers ist jedenfalls oft bewundernswürdig. Da der unselige Hitlerkrieg uns so manchen hoffnungsvollen jungen Talentes beraubt hat, muß nun nach den bescheidenen Pflänzchen gesucht werden, die sich durch die Trümmer auf armseligem Boden emporrecken. Sie zu finden, richtig zu beurteilen und behutsam zu pflegen, ist eine der wichtigsten und schönsten Aufgaben der Leiter unserer neu aufstrebenden Filmkunst. Bei diesem Film können auch wir Schauspieler daran mithelfen.

*Herbert Hübner*





*Szenenbilder aus dem DEFA-Film »Eins — zwei — drei Corona« (Regie: Hans Müller) mit Herbert Hübner, Eduard Wandrey, Walter Werner, Eva-Ingeborg Scholz, Lutz Moik, Piet Clausen, Ralph Sievert, Horst Gentzen, Hans Neie und andere*

*(Fotos: DEFA-Gehlen)*

# DAS LIED DER BERNADETTE

In den Junitagen des Jahres 1940 wird ein deutscher Dichter in das Wallfahrtsdörfchen Lourdes verschlagen. Es ist der vorläufige Abschluß einer grausigen Pilgerfahrt, ein Atemholen auf angstvoller Flucht vor den Schergen der Gestapo. Nach Kreuz- und Querfahrten unter glühender Sonne, eingekeilt in den Strom der Flüchtlinge, die in den Departements der Pyrenäen umherirren, nach endlosen Nächten, unter freiem Himmel verbracht, findet sich hier ein Dach, Ruhe und Geborgensein. Schon unter gewöhnlichen Umständen würde einen so sensiblen Künstler wie Franz Werfel die Unmittelbarkeit, mit der ihm an dieser Stätte göttliches Geheimnis und menschliche Heiligkeit entgegentrat, aufs tiefste beeindruckt haben. Der Wechsel von ewigem Gejagtsein zu dem Frieden dieses Dorfes aber mußte ihm zu jäh, zu übergangslos erscheinen, als daß er hierin nicht eine sonderbare Fügung, ein Wunder geradezu erblickt hätte. Nach seinem eigenen Geständnis gelobte er damals jedenfalls, die Geschichte des Mädchens Bernadette Soubirous aufzuschreiben, wenn es ihm vergönnt sein würde, Amerika zu erreichen. Franz Werfel hat sein Versprechen eingelöst, und es ist ein sehr merkwürdiges Werk, das da entstanden ist. Merkwürdig, weil dieses stille Buch in unserer lauten Zeit von der Ehrfurcht vor der Kraft des Wunders und der Größe der göttlichen Gnade Zeugnis ablegt. Doppelt merkwürdig, weil diesem Buch ein ungeheurer Erfolg beschieden war. Sein Dichter ist im Sommer 1945 in Amerika, das ihm zur zweiten Heimat wurde, gestorben. In Deutschland hatte er, wie einer seiner Biographen sagt, Freiheit gesucht und Knechtschaft gefunden, Gewalt statt Güte und Verrottung statt Geist. Der Nationalsozialismus hatte seine Bücher in Acht und Bann getan. »Barbara oder die Frömmigkeit«, »Verdi, Roman der Oper« und »Die 40 Tage des Musa Dagh« verschwanden aus Buchhandlungen und Bibliotheken. Franz Werfel und sein Werk aber waren längst unzerstörbar in die Weltliteratur eingegangen.



*Nun kommt eines seiner reifsten Werke als Film eher zu uns als die Originalschöpfung. Es geht ihm der Ruf voraus, daß sein Regisseur, Henry King, mit Ehrfurcht und Achtung vor dem Werk eines Dichters und allem behutsamen Feingefühl zu Werke ging, das dieses spröde Thema beansprucht. Jennifer Jones' Darstellung der Hauptfigur rückte sie in die vorderste Reihe von Hollywoods Spitzenspielern. Unsere Fotos zeigen sie unter anderem mit Roman Bohnen, Anne Revere und Vincent Price.* *(Fotos: 20th Century Fox/MPEA)*




# FILMPRESSE IN FRANKREICH

Frankreich kennt nicht eine so starke Dezentralisation des Sprechtheaters wie Deutschland. Das Theaterleben spielt sich hauptsächlich in Paris ab. So konnte sich der Film in Frankreich von Beginn an in der Provinz schnell ausbreiten.

Nach dem ersten Weltkrieg sank die Machtstellung des französischen Films tief herab. Ab 1933 erfolgte jedoch ein plötzlicher, sehr steiler Aufstieg, der ihn zur zweitgrößten Industrie Frankreichs aufrücken ließ. Dieser gewaltige Auftrieb verursachte natürlich die Entwicklung einer umfangreichen und vielseitigen Filmfach- und Publikumspresse und eines auf hohem Niveau stehenden Filmjournalismus, die beide, während des zweiten Weltkrieges unterdrückt, nach der Befreiung eine rasche Auferstehung erlebten.

Die bedeutendsten Fachzeitschriften, wöchentlich erscheinend — eine Tageszeitung existiert nicht —, sind die schon lange vor dem Kriege gegründete »Cinématographie Française« von Colin-Reval, einem alten, filmerfahrenen Journalisten, und »Le Film Français«, geleitet von Maurice Bessy und Lucie Derain.

Colin-Reval ist der Mann, der gleich nach Kriegsende das Filmwesen in der französischen Besatzungszone Deutschlands zu reorganisieren begann und es nun großzügig und umsichtig entwickelt und ausbaut.

»La Cinématographie Française« veröffentlicht alle Vierteljahre eine Exportnummer. Diese Sonderausgaben waren vor dem Kriege wahre Luxusbände. Im Augenblick erreichen sie durch den Mangel an …papieren und wegen der hohen Ge… nicht den Umfang

Als Informations- und Propagandaorgan äußerst fachmännisch redigiert, ist das Blatt nicht nur für die französischen Filmkreise, sondern auch für die des Auslandes unentbehrlich geworden. Sehr ausführliche und gut übersichtliche Tabellen geben ein genaues Bild der laufenden Filmarbeit, des dabei beschäftigten künstlerischen und technischen Personals, der Autoren und Darsteller. Die Besprechungen sind zum Zwecke schneller Information musterhaft präzise und instruktiv.

Die Wochenschrift »Cinéopse« zeichnet sich durch einen ihr eigenen, recht sympathischen Stil aus. Die Filmexporteure besitzen ein Spezialorgan »L'Exportateur Français du Cinéma«. Ferner erscheinen »Le Courrier du Centre du Cinéma«, »L'Entr'aide du Cinéma« und andere Fachzeitschriften, darunter lokale, regionale und selbst koloniale in der Provinz und in Afrika, die für Verleiher und Theaterbesitzer der entsprechenden Bezirke bestimmt sind.

Auch den Filmamateuren steht eine vielfältige »Fach«-Presse zur Verfügung. Sie erscheint monatlich und hat im allgemeinen Magazinformat. Hervorragend ist »Le Cinéma Privé«. Von anderen Zeitschriften sind erwähnenswert »8.9, 15.16.«, die das Technische betont, »Films et Documents«, besonders dem erzieherischen und dem Kulturfilm gewidmet, und der »Ciné-Amateur«.

Der reinen Technik sind zwei wertvolle Monatsschriften bestimmt: »La Technique du Cinéma« und »Photo-Cinéma«. Ganz besondere Beachtung verdient die allmonatlich erscheinende »Revue du Cinéma«, nicht nur für die Filmschaffenden, sondern auch für ein künstlerisch am Film ernsthaft interessiertes Publikum herausgegeben. Sie hält das hohe Niveau einer anspruchsvollen Zeitschrift für Literatur oder Kunst. Jede Nummer bringt sehr sorgfältig gewählte, meist interessant illustrierte Beiträge.

Auch das Publikum kann über einen Mangel an seinen Wünschen entsprechenden Zeitschriften nicht klagen. Format und Stil sind sehr verschieden. Anspruchsvollere Leser kaufen gern den von Jean Vidal und Jean-Pierre Barrot herausgegebenen »L'Ecran«. Allerdings hat er nicht die größte Auflage. Maurice Bessys »Cinémonde«, 1928 gegründet, und seine »Ciné-Vogue«, René Manevys seit 1923 bestehender »Ciné-Miroir« und »Pour Tous« sind stark verbreitet. Darüber hinaus gibt es noch eine ganze Reihe von Zeitschriften und Magazinen, manche mehr oder weniger Propagandaorgane des amerikanischen Films.

Der Filmjournalismus steht im Nachkriegsfrankreich im allgemeinen auf sehr hoher Stufe. Viele Filmkritiker, darunter solche von literarischem Ruf, nehmen die Filme in politisch, sozial und vor allem in künstlerischer und filmischer Hinsicht sehr scharf und wirklich fachmännisch unter die Lupe und treiben planmäßig eine recht gesunde Filmpolitik. Der Einfluß auf das Publikum und rückwirkend auf Filmhersteller und Filmschaffende ist nicht zu verkennen. So steigt die Vorliebe für künstlerisch wertvolle Filme in der breiten Masse ständig.

*Alexandre Alexandre, Paris*

# Werner Scharf

## EIN UNVOLLENDETER

Werner Scharf war für mich ein Bert-Brecht-Schauspieler, als solchen lernte ich ihn schätzen und näher kennen. Anfang 1932 gab er in Bert Brechts und Kurt Weills Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« in der zweiten Besetzung nach Albert Hoerrmann den Sprecher mit über den Durchschnitt weit hinausragender Präzision, gliedernder Steigerung und farbiger Ausdruckskraft. Ich weiß nicht mehr, ob Bert Brecht selbst, der nicht bloß unsere größte dramatische Hoffnung, sondern auch ein ungewöhnlicher Theatermann mit einem scharfen Blick und Ohr für neue Talente war, den jungen unbekannten Schauspieler irgendwo in der Provinz aufspürte und nach Berlin schleppte, was er oft getan hat; ich möchte es fast behaupten. Hatte er doch, etwa fünf Jahre früher, uns in der sensationellen Inszenierung der »Dreigroschenoper« in der dritten Besetzung des Mackie Messer nach Harald Paulsen und Herrmann Thimig einen unbekannten jungen Schauspieler aus Bielefeld präsentiert: Theo Lingen! Es bleibt unfaßbar, daß Ufa und Tobis aus diesem Schauspieler, der einen unheimlichen skurrilen Gangster-Mackie gestaltete, bei dem es einem eiskalt über den Rücken lief, eine Komikermarke machten. Ein ähnliches Filmschicksal drohte auch Werner Scharf, der allerdings gerade als Bösewicht der Leinewand festgelegt zu werden schien. Ich eile aber den Tatsachen voraus. »Mahagonny« war 1932, und auf 1932 folgte 1933 und die Nazis! Es war für den jungen Schauspieler ein niederschmetternder Schlag. Viele seiner künstlerischen und politischen Freunde und Gesinnungsgenossen mußten aus Deutschland flüchten, einer seiner Kollegen, ein Flurnachbar, wurde von der SA ermordet. Werner Scharf ließ man vorläufig ungeschoren, weil er noch relativ unbekannt war und erst kurze Zeit in Berlin weilte.

Er zeigte als Sprecher in »Mahagonny« eine besondere Begabung für das Logisch-Dozierende: Es war mehr als eine äußerliche mechanisch-präzis funktionierende Begabung, es war der Sinn für das Wesentliche. Ich erinnere mich noch eines Gesprächs nächtlicherweile in der Leipziger Straße im ersten oder zweiten Jahr der Hitlerei. Scharf und ich hatten damals eine gemeinsame Wohnung im Westen und gingen zum Bus, als wir einen guten alten Bekannten aus dem Romanischen Café trafen. Um von der Leber weg reden zu können, legten wir eine Strecke zu Fuß zurück. Das Thema bildete natürlich die »Politik«. Unser Bekannter empörte sich besonders darüber, daß man von ihm verlange, daß er den Arm zum Gruß erheben solle. Ich höre noch wie heute Werner Scharfs kristallklare Antwort; daß es auf solche Dinge nicht ankäme, daß aber hinter diesen Äußerlichkeiten nicht einmal eine richtige Idee stünde, die sie legitimierte, und nun ging er mit geschulter marxistischer Beweiskraft gegen den nationalsozialistischen Ideenbrei los. Es war derselbe Zug zum Wesentlichen, der auch den Schauspieler weit über den Durchschnitt seiner Kollegen hinaushob. — Infolge des unausgesprochenen Boykotts, den die Nazis über alle Andersdenkenden verhängten, war es uns bald nicht mehr möglich, unsere Wohnung aufrechtzuerhalten. Scharf siedelte zu seinen Schwiegereltern über. Die unvergeßliche Agnes Straub verpflichtete Werner Scharf für ihr Ensemble, wo er — der Einzige — in der »Medea« als Herold der großen Heroine sich ebenbürtig erwies: es war ein beglückender Beweis, daß Werner Scharf, nicht nur ein Brecht-Schauspieler, auch den Geist des klassischen Dramas zu erfühlen und zu erfüllen wußte! Der Durchschnitts- und Gebrauchsfilm konnte an dieser Begabung nicht mehr vorbeigehen. Die Filmindustrie setzte die bestimmte Schärfe seines Spieles, seine Präzision und Exaktheit in Bösewichtschargen ein und drohte ihn zu schablonisieren. Aber immer wieder wehrte sich Werner Scharf gegen diese unkünstlerische Fachschematisierung. Mit Genugtuung erzählte er mir, daß er in »Madame Bovary« endlich einmal keinen Film-Schurken, sondern den Liebhaber, der zwar ein Ehebrecher, sonst aber ein eleganter Alltagsmensch ist, zu spielen habe, und mit Begeisterung berichtete er von der Regie Jacques Feyders, der ihn in den »Klugen Frauen« (La Kernesse Heroique) einen eitlen, gekitzelten Schwerenöter spielen ließ! Aber Werner Scharfs größter filmischer Erfolg sollte in den letzten Jahren doch der Bösewicht in dem Kolportagefilm »Stern von Rio« werden. Hätte dieser Erfolg den jungen Künstler nicht endgültig nach alter Film-Manier auf das Fach des Schurken festgelegt? Es ist leider eine müßige Frage. Noch in den letzten Tagen des Krieges packte einer der sinnlos herumschlagenden Arme des im Todeskampfe sich windenden Nazi-Polypen den Künstler, der seitdem verschollen ist.

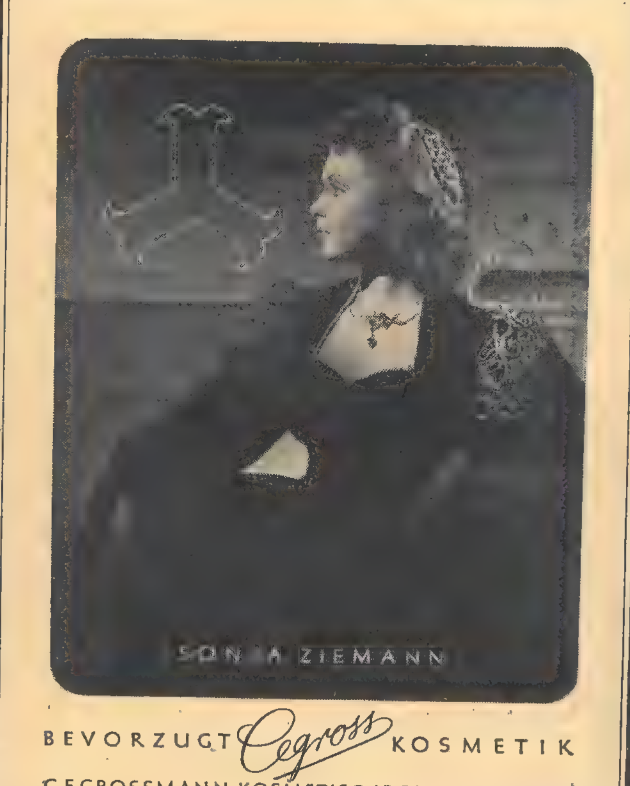
*Walter Kaul*





*Mit Trude Marlen in Jaques Feyders »Die klugen Frauen«. (Fotos: Archiv)*


STASSEN
am Kurfürstendamm
STASSEN
Ein Begriff


SONJA ZIEMANN
BEVORZUGT Cegross KOSMETIK
C.E.GROSSMANN KOSMETISCHE FABRIK · SEIT 1840
BERLIN O 34




## Dreimal darfst Du raten

— sagt die reizende junge Dame hier oben auf unserem Foto. Sie kennen sie schon von Kindesbeinen an. Jetzt ist sie allerdings bereits Mama und der Herr, für den sie sich hier zum süßen Geheimnis macht, ist der Papa dazu. Raten Sie mit!

Shirley Temple und ihr Gatte John Agar

## Was wird sie spielen?

Wird sie die »Frau mit den hundert Gesichtern« (nach Thomas Manns gleichnamigem Buch) sein? Oder kommt sie in »Romanze« wieder, nach einem Drehbuch ihrer bewährten Autorin Salka Viertel? Oder bereichert sie die Welt um einen weiteren Film von der Heiligen Johanna? In Hollywood zerbricht man sich den Kopf, was die große Rätselhafte wirklich vor hat. Sie dürfen dreimal raten, um wen es sich handelt.

Greta Garbo

## Kein Erfolg, trotzdem reich

Er heißt jetzt Philip Dorn, lebt in Hollywood, hat sich dort aber nicht besonders durchsetzen können. Immerhin macht er Geld: er verkaufte jüngst sein Haus für 70000 Dollar. Bei uns hinterließ er kaum mehr als »verwehte Spuren« ... Wer ist's? Dreimal dürfen Sie raten!

Frits van Dongen

## Madame sans Gähnen

Unter den amerikanischen Vorführern, die mitunter monatelang denselben Film über ihre Apparatur laufen lassen und ansehen müssen, wurde eine Umfrage gestartet, welche Schauspielerin am wenigsten ermüdend wirkt, wenn man sie auch noch so oft ansehen muß. Wer gewann dieses Prädikat? (In der »Neuen Filmwelt« steht Näheres über sie — aber erst im nächsten Heft. Für diesmal müssen Sie noch raten,—dreimal dürfen Sie!)

Lana Turner.

## Erfolgreiche Belehrung

Angstschweiß auf der Stirn, brachte der 32jährige Sidney Cook aus Sussex sein Auto zum Stehen, denn hinten im Fond saß eine Frau und teilte ihm unter Schmerzen mit, daß sie jeden Augenblick ein Baby haben werde. Kurz entschlossen klemmte er seine Taschenlampe zwischen die Zähne, ergriff ein Handtuch und übernahm die Rolle der Hebamme. Wenig später lieferte er Mutter und Kind wohlbehalten im Krankenhaus ab. »Großartig«, sagte die Oberschwester, »woher wissen Sie so gut Bescheid, Mann?« Nun, woher konnte er's? Dreimal dürfen Sie raten!

Mr. Cook hatte kurz zuvor den in England jetzt vielgespielten amerikanischen Film »Birth of a Baby« gesehen.

## Bein-Wettbewerb

Eine 72jährige Amerikanerin forderte Marlene Dietrich zu einem Wettbewerb heraus, um festzustellen, ob sie nicht doch schönere Beine habe als die für ihre Beinanmut berühmte Marlene. Sie schlug vor, beide Beinpaare nebeneinander zu fotografieren und das Foto zur öffentlichen Abstimmung in der Presse zu bringen. Wer gewann?

Dreimal dürfen Sie raten!

Niemand — denn Marlene weigerte sich, den Unfug mitzumachen.

## Licht-Spielerei mit ernster Bedeutung

Die Vorführer der New Yorker Kinos waren vor kurzem in Streik getreten, weil die Unternehmerverbände auf ihre Lohnforderungen nicht eingehen wollten. Um sich durchzusetzen, bedienten sich die Vorführer eines neuartigen Streikmittels: Sie vertauschten die einzelnen Filmakte, führten die Filme rückwärts vor, projizierten die Bilder an die Decke des Kinos anstatt auf die Leinwand und machten mit der Tonapparatur gewaltigen Lärm. Das Publikum war starr vor Entsetzen. Welchen Erfolg hat die Aktion? Dreimal dürfen Sie raten ...

Nach 20 Stunden gaben die Unternehmer nach und bewilligten die Lohnerhöhung von 15 v. H.

## Überraschung beiderseits

Der Ausschuß der Filmkritiker in New York, dem die maßgebendsten Rezensenten angehören, hat den Chaplin-Film »Monsieur Verdoux« zum besten Film des Jahres 1947 erklärt. Dieser Ausschuß gilt als das Hochgericht anspruchsvoller Filmkunst in Amerika. Die Erklärung hat wie eine Bombe eingeschlagen: der vielgeschmähte »Kommunist« Chaplin errang den Lorbeer des führenden Filmgestalters des Jahres. Die reaktionäre Presse ist in ihren Kommentaren darüber völlig verdutzt. Wer aber ist am meisten überrascht? Dreimal dürfen Sie raten!

Charly Chaplin

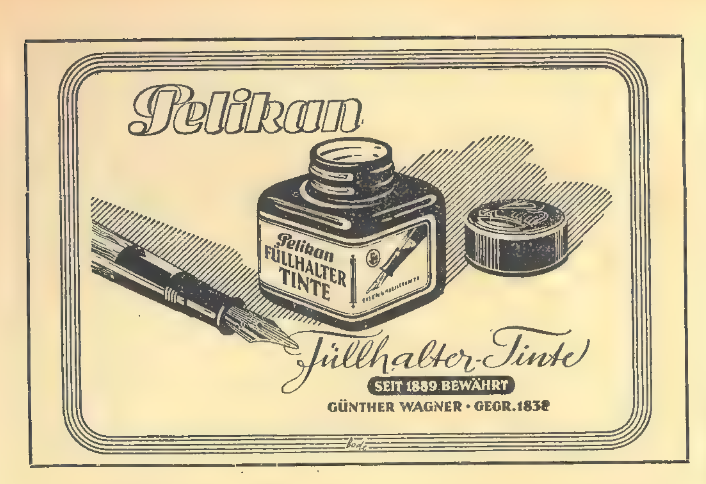
## Spieß umgedreht

Ross Shepherd, der Filmkritiker der englischen Zeitung »People«, führt eine spitze Feder, — so spitz und so kritisch, daß ein paar englische Schauspieler sich beschwerten, er unterschätze ihre Arbeit. Als ihre Wortführerin forderte Jean Kent den Kritiker auf, doch mal selbst im Film zu spielen, damit er merke, daß das nicht eben leicht sei. Shepherd tat, wie ihm geheißen. Er spielte in zwei Filmen und stellte sich den Schauspielern zur Kritik. Sie fanden ihn ausgezeichnet. Wer lobte ihn am meisten? Dreimal dürfen Sie raten!

Jean Kent

## Und zum Schluß:

Sie wollen doch die »Neue Filmwelt« regelmäßig lesen. Wie machen Sie das? Bei Ihrem Zeitungshändler ist sie natürlich immer vergriffen, also — was tun? Da Sie intelligent sind, brauchen Sie diesmal nicht dreimal zu raten:
Sie abonnieren unsere Zeitschrift ganz einfach beim Berliner Kulturbuchvertrieb G. m. b. H., (1) Berlin N 4, Linienstr. 139/140. Schreiben Sie noch heute dorthin, — Postkarte genügt.


Pelikan
Pelikan
FÜLLHALTER
TINTE
Füllhalter-Tinte
SEIT 1889 BEWÄHRT
GÜNTHER WAGNER · GEGR. 1838


Dr. Clauss
KOSMETIK
DIE MODERNE
Schönheitspflege
CHEM. FABRIK Dr. W. CLAUSS STADTILM/TH.


Lorica
Sunta
Cheer
DIE
SPITZEN-ERZEUGNISSE
DER
IMONA
PARFÜMERIE
BERLIN N 4


Wabeck
Füllhalter
bürgt für
Qualität
Wabeck
FÜLLHALTER G.M.B.H.
BERLIN


Zart schimmernde Haut verjüngt!
Rukima
KOSMETIK
MAGDEBURG
Rukima Gesichtswasser ist durch seinen Gehalt an Epidermin und dezentester Parfümierung zweckmäßig, wirksam und angenehm. – Rukima Tagescreme, mattierend, erzeugt jugendfrische, straffe Haut mit zartem Pfirsichschimmer.
Ein Begriff für Schönheit und Kultur



DECENTA
Kosmetik
Hautcremes
Tages- und Nachtcreme
Rasierwasser - Haarwasser
Eau de Cologne Parfumes
Haarpoon-Shampoon
DECENTA KOSMETIK
DÖBELN




Erfahrung
UND FORSCHUNG
haben die SACHER-KOSMETIKA zu den begehrten Artikeln der Schönheitspflege geführt. In ihrer feinen Abstimmung finden ungezählte Frauen ihre weitgehenden Ansprüche auf allen Gebieten der Schönheitspflege erfüllt. Merken Sie sich bitte das Markenzeichen auf das es ankommt
SACHER
DAS WERTSIEGEL DER FEINEN KOSMETIK
KURT SACHER BERLIN



## Männer achten darauf!

Leider, werden Sie sagen. Aber — Frauen mit grauen Haaren wirken nun mal 10 Jahre älter, auch wenn das Herz noch jung ist. Wer kann es diesen Frauen verargen, wenn sie ihr Haar färben lassen, mit Wella-Percol, das noch nicht in Friedensmenge, dafür in Friedensgüte zur Verfügung ist.






## Döhler-Werk

Wir forschen und arbeiten um immer das Höchste an Ergiebigkeit und Güte unserer Erzeugnisse zu erzielen

BACKPULVER · PUDDINGPULVER · DIÄTETISCHE- U. KINDERNÄHRMITTEL

**Lorenz Döhler Erfurt**







WASALCO ERZEUGNIS DER WASALCO GESELLSCHAFT m.b.H.
SCHILDOW bei BERLIN

## Woran erkennen Sie einen guten Lippenstift?

An der reinen Farbwirkung, Konturenschärfe, Haftfähigkeit und an seinem angenehmen Duft und Geschmack. Der Marylan-Lippenstift besitzt diese wertvollen Eigenschaften, denn er ist aus erlesenen Grundstoffen hergestellt. Das Lob der kritisch prüfenden Frau drückt seinen wirklichen Wert viel besser aus als sein Preis.

**Marylan**

Erhältlich in allen guten Fachgeschäften

MARYLAN G.M.B.H BERLIN SW 61






GEORGIA GMBH BERLIN